

Mirella Schino  
INTRODUZIONE ALL'ANNALE  
2024  
*I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski*

Il 19 giugno 2024, a tarda sera, è morto Nicola Savarese. Era uno studioso grande in tutti i sensi, persino quello fisico: era innovativo e insieme sapiente, portato a partorire mastodontici progetti e fantasioso nel portarli a termine. Scrivendo dopo la sua morte, Marco De Marinis ha detto che «il maggiore dei tanti talenti di Nicola come studioso-artista, accanto al gusto per le immagini, è quello narrativo. Sotto alla sua penna la storia del teatro, soprattutto quella eurasiatica, diventa una sequenza affascinante di storie: racconti, personaggi, aneddoti, sorprese»<sup>1</sup>. Precisa De Marinis: sono storie sempre legate insieme da solidi fili rossi. Aggiungerei ancora che, facendo vivere questa pluralità di storie, Savarese creava intrecci. L'importante non erano le singole storie, per quanto avvincenti, dettagliate, simboliche, ben raccontate, ma i territori che faceva emergere attraverso i loro incroci, zone in cui gli artisti di teatro non si stagliavano come monadi, ma interagivano gli uni con gli altri, nella realtà storica o nella percezione del lettore. Oltre ai notevolissimi risultati, è una indicazione metodologica, mai esplicitata, difficile da attuare, fondamentale.

Savarese è stato attore ed era pittore, ha girato le università di tutto il mondo, è stato uno dei fondatori dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA) di Barba. Era fotografo, la prima sessione dell'ISTA l'ha documentata lui. Era un artista. Era studioso del Rinascimento; del teatro che ha un piede in Oriente e uno in Occidente; della cultura

<sup>1</sup> Cfr. Marco De Marinis, *La cultura teatrale piange Nicola Savarese: studioso, artista e grande narratore*, «Il fatto quotidiano», 21 giugno 2024 <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/06/21/nicola-savarese-morto-studioso-teatro-e-artista/7595801/>> (02/08/2024).

teatrale materiale; e anche del teatro romano. Ha inventato un uso geniale delle fotografie e delle immagini, interrogate da un punto di vista quantitativo, comparatistico più che esemplificativo. Come le storie, erano importanti non solo in sé, ma soprattutto per il loro intreccio; Savarese sapeva far parlare la quantità. È stato anche uno dei fondatori di «Teatro e Storia». Era un amico. Per anni, ha fatto parte non solo del gruppo allargato da cui è nata questa rivista e di quello relativo all'ISTA, ma anche di un piccolissimo insieme che tendeva a muoversi all'unisono tra le varie iniziative di Eugenio Barba, tra seminari ristretti e ISTA, tra l'Università del teatro eurasiatico, quella che si è svolta a Scilla per quindici anni, e piccoli incontri di discussione a Carpignano Salentino. Eravamo Nando Tavian, Franco Ruffini, Savarese e io, ultima arrivata. A questi incontri Nicola portava la sua cultura da erudito e la sua intelligenza visionaria, lui era quello che cavalcava le nuvole, e insieme era il tenace costruttore dei piani di lavoro di più lunga portata. Con Barba ha condiviso l'impegno per due libri importanti *L'arte segreta dell'attore*, pubblicato per la prima volta nel 1983<sup>2</sup> e riedito negli anni in molti paesi e in molte lingue, e *I cinque continenti del teatro*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017, due studi che si sono posti problemi prima impensati, e li hanno sviluppati attraverso strade di sapiente immaginazione con apparati iconografici mastodontici e imprevedibili. Ci sono tante cose di Nicola che vorremmo ricordare e ritrovare. Lo faremo nel prossimo numero.

Sempre più spesso man mano che muoiono i compagni di lavoro maggiormente amati mi trovo a pensare che, all'interno della cosiddetta scuola romana, o ambiente di «Teatro e Storia», la mia è stata una generazione veramente fortunata. Siamo cresciuti accanto a un branco di fratelli maggiori selvaggi e geniali, tra i migliori studiosi d'Europa, innovativi e taglienti, dotti e spadaccini. E loro ci hanno qualche volta allevato, più spesso tartassato, dimenticato o mandato allo sbaraglio,

<sup>2</sup> Di questo volume ci sono tre versioni, ognuna con numerose traduzioni in tutto il mondo, perché con gli anni si aggiungono nuove voci. La prima è *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze, 1983; poi c'è *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, México City, Escenología, 1990; poi una terza, diversa, anche se con lo stesso titolo *L'Arte Segreta dell'attore*, Milano, Ubulibri, 2005. Cfr. Nicola Savarese, *Avventure d'un dizionario teatrale. Note dedicate a Nando Tavian con l'aiuto di Angelo Greco*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 463-467.

ma ci hanno forgiato, ci hanno mostrato la possibilità di non accettare norme solo perché ritenute normalità, e quando ci siamo fatti appena un po' le ossa ci hanno coinvolti nel lavoro da pari a pari, tutti, da Fabrizio Cruciani, che della pedagogia aveva il pallino, a Nicola Savarese, che non lo aveva affatto. C'era infatti la consapevolezza che i loro studi, per quanto eccellenti, non dovessero chiudersi in una sola stagione felice, e che la trasmissione, una trasmissione non convenzionale, fosse di primaria importanza. Per noi il prezzo, ora, è ritrovarci orfani non solo di qualche amico, ma di un mondo. Però l'essenziale resta sempre il futuro.

Il titolo di questo numero è: *I maestri e noi: Barba, Strehler, Grotowski*. In tre diversi dossier, elaborati in modi e con finalità diversi, vengono presi in considerazione tre esempi-guida tra i più importanti del Novecento. Quello dell'Odin Teatret e del teatro di gruppo; il Piccolo Teatro di Milano, e il modo con cui si è formato il suo modello; l'archetipo teatro-spiritualità rappresentato da Grotowski. Sono tre ideali di teatro, molto influenti, anche molto impegnativi. I tre dossier, come si vedrà, affrontano problemi, figure, percorsi molto differenti, disegnano mondi complessi e appassionanti. Però hanno anche un piccolo filo comune, un minimo comun denominatore che può essere definito così: il peso del Novecento. E benché i diversi teatri (l'Odin, Teatret, il Piccolo teatro di Milano, il Teatr-Laboratorium) siano stati essenziali, il peso si incarna soprattutto nelle singole, grandi figure dei loro direttori, nel bene e nel male.

Dobbiamo ancora fare i conti con l'eredità del Novecento, e uso il termine "noi" per indicare studiosi e teatranti nel nuovo secolo, per sottolineare la distanza che ci separa da quel periodo, perfino nei casi in cui lo si è condiviso. Il Novecento ci ha proposto modelli di comportamento importanti, per lunghi periodi seguiti e diffusi, poi talvolta un po' dimenticati, o semplificati, o perfino guardati con qualche diffidenza. Vanno da una certa idea del regista-leader, al problema dei valori legati al teatro; riguardano la produzione, ma forse ancora di più il legame tra chi il teatro lo fa. Riguardano anche le istituzioni: non c'è bisogno di ricordare il peso che ha avuto in Italia l'onnipotente esempio del Piccolo Teatro di Milano. Non so fino a che punto può essere cambiato qualcosa nel Duemila, la storia non funziona per secoli. Però, ora c'è forse, per noi, studiosi o teatranti o appassionati, una distanza

sufficiente per voltarsi a guardare con occhi più sgombri quel che il secondo Novecento ci ha donato. Per fare un po' di conti.

Tutti e tre i dossier ci propongono non solo fatti, ma punti interrogativi. L'ultimo, quello relativo a Grotowski, proposto e curato da Marina Fabbri, è il più misterioso. Al suo centro sta un saggio del regista polacco ancora inedito in Italia (ringraziamo gli eredi di Grotowski, Mario Biagini e Thomas Richards, per aver acconsentito alla pubblicazione). Come gran parte dei suoi scritti ha una origine orale, una conferenza del 1981, è stato messo sulla carta da altri e poi approvato da Grotowski, ma la sua lettura è, come si vedrà, particolarmente impervia, visto che si tratta di tre trascrizioni da seguire in parallelo. È una riflessione che non ha niente a che vedere con il teatro, non è neppure proposta a teatranti. Certo, parla del versante più intimo di un grande artista, di problematiche di tipo spirituale a lui molto care, e questo sarebbe di per sé sufficiente a spiegarne l'importanza e la pubblicazione in una rivista teatrale (di questo aspetto si occupa, per il dossier, l'intervento di Franco Ruffini). Ma questo interesse apparentemente privato è stato contagioso, ha esplicitato o fatto nascere un ricco substrato per l'attività teatrale. Parlare di modello sarebbe forzato, però Grotowski ha suggerito direzioni estreme, ha costretto a vedere come il lavoro teatrale non abbia affatto i limiti che gli sono abitualmente attribuiti: il teatro più profondo non coincide mai con "Il Teatro". Infine, la situazione da cui questo "saggio" è nato propone una questione ulteriore, quella dell'impasto del teatro con la storia e la politica, in questo caso drammatico, perché di poco precedente lo stato di guerra e la legge marziale proclamati nel dicembre 1981 da Jaruzelski, capo dell'esercito e primo ministro della Repubblica Popolare Polacca (verranno sciolte tutte le organizzazioni politiche, arrestati molti attivisti di Solidarność). Forse è un po' facile sintetizzarlo così, ma mi sembra che, tra le altre cose, ci ponga domande impegnative sui legami più profondi tra vicende storiche e interessi spirituali, tra disastro politico e urgenza di libertà interiore.

Al centro, a dividere Barba da Grotowski, sta lo Strehler degli anni del dopoguerra. Il dossier *Strehler e gli altri*, lo dice già il titolo, non soltanto non riguarda lui solo, ma vuole programmaticamente toccare tutta la generazione di registi a cui appartiene, tanto spesso accantonata di fronte alla grandezza dell'artista triestino, e anche di fronte alla imposizione onnipotente del "modello Piccolo". Il dossier, curato da

Raffaella Di Tizio, mostra, con il bel saggio di Stefano Locatelli, la progressiva determinazione che porta a una creazione non certo spontanea di questo modello, ribadito e rafforzato da una memoria successiva volontaria, costruita, talvolta vicina alla leggenda. Le schede ci raccontano le vite e le vicende affascinanti di una generazione spesso sacrificata a questo modello, o assorbita in esso: i percorsi di De Bosio, Costa, Jacobbi, Pandolfi. Il saggio di Alessandra Vannucci ricostruisce le intricate vicende brasiliane di buona parte del gruppo romano che si era formato nell'Accademia con Silvio d'Amico (Salce, Celi, Jacobbi). Tommaso Zaccheo scrive sulla modalità della profonda relazione iniziale tra Strehler e la Francia, e colpisce la forza dell'istituzionalità di questo legame. E Raffaella Di Tizio, infine, ci presenta il grave problema del peso della divulgazione quando si guarda a fenomeni così grandi, tanto presenti sui giornali, quando si ha a che fare con modelli che una scrittura meno specialistica ripropone in modo indiretto, sotterraneo, ma non per questo poco influente.

Leggendo queste storie di metà del Novecento colpisce la presenza non solo di tante vite e percorsi rimasti semi-sommersi, ma soprattutto di fitte reti di relazioni finora non taciute, ma poco considerate: c'è il gruppo di registi che avrebbe dovuto essere la spina dorsale del Piccolo, e che è poi stato emarginato e sostituito da una singola presenza imponente, quella di Strehler. C'è il gruppo romano, un po' diverso, un po' più amicale, quello che in buona parte si trasferisce per una dozzina d'anni in Brasile, dove conosce un lungo successo e poi una perdita di fiducia. Tornerà sconfitto in Italia, dove di fatto abbandona il vessillo e la missione della nuova regia, predicata da Silvio d'Amico e guardata da tutti loro come uno strumento di novità essenziale, la voce del cambiamento. La pluralità iniziale di questa missione di regia sarà assorbita dal modello prioritario di Strehler, così come le relazioni informali del gruppo romano saranno sostituite da quelle più istituzionali che sembrano prevalenti per quel che riguarda il teatro milanese e i suoi rapporti con l'estero. I rapporti di Strehler con la Francia, analizzati da Tommaso Zaccheo, da questo punto di vista sono particolarmente interessanti. Colpisce la differenza incolmabile rispetto alla rete dei maestri di primo Novecento, basata su forme di riconoscimento reciproco, del tutto informali, e spesso quasi inaspettate, folgoranti. La regia italiana del dopoguerra prende invece la sua forma definitiva sotto la bandiera della Istituzione.

Anche il dossier sull'Odin Teatret, che apre il numero, non è sul solo Barba, anzi: riguarda la pluralità e la differenza dei punti di vista che hanno creato e tenuto in vita l'Odin. Attori e attrici, il regista, il consigliere letterario Ferdinando Taviani, due testimoni d'eccezione (Natalia Ginzburg e Georges Banu) ci raccontano la complessità e la varietà della vita in un organismo particolare come questo teatro, che quest'anno compie sessant'anni.

Le molte lingue dell'Odin si intrecciano raccontando sia tempi remoti che presente. Contribuiscono a farci toccare con mano il peso di un grande maestro, da amare, da combattere, da fuggire, da seguire. Ci fanno riflettere su un modello che è stato ed è di tanta importanza nel teatro indipendente, tanto quello del secondo Novecento quanto quello di oggi: la cultura del teatro di gruppo, con tutto il suo immenso potenziale, con tutti i suoi indiscutibili problemi. Forse ora è meno diffusa che nello scorso secolo, è difficile, faticosa, e il dossier ce ne indica le conseguenze, i rischi, le strozzature. Pure mi sembra che si mostri ancora come una strada non unica, certamente, però una delle principali per risolvere la questione della profondità del teatro. Non della qualità o della innovazione, ma dello spessore, come vita, e spesso come produzione.

A questi esempi, grandi e discussi, aggiungiamo un cattivo maestro: Hans Knudsen, raccontato da Jan Lazarzig. Knudsen ha servito il nazismo da critico teatrale, è stato ricompensato da Hitler con l'ambita cattedra di studi teatrali a Berlino, e poi si è riciclato senza scosse nel dopoguerra come fondatore degli studi teatrali tedeschi. Un esempio su cui meditare.

*Notizie su libri, persone, avvenimenti*

***Mishima Yukio e l'atto performativo. Drammaturgie di un artista, a cura di Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, Katja Centonze, Bologna, CLUEB, 2023.*** Il volume è un omaggio a più voci a un intellettuale, scrittore, uomo di teatro e artista poliedrico. Mishima (1925-1970), con il suo pensiero e la sua vita densi di contraddizioni, ha contribuito a plasmare la cultura del Novecento, e non solo in Giappone, dando voce e corpo a inquietudini e domande. Le molteplici prospettive proposte dagli autori coinvolti – quattordici specialisti tra studiosi

e artisti italiani e giapponesi (Giorgio Amitrano, Giovanni Azzaroni, Luciana Cardi, Matteo Casari, Stefano Casi, Katja Centonze, Maria Pia D'Orazi, Doi Hideyuki, Kasai Akira, Samantha Marenzi, Massimo Moricone, Donatella Natili, Virginia Sica e Bonaventura Ruperti) – invitano a inoltrarsi in modo nuovo tra le pieghe dell'esistenza e delle opere di un artista difficile: Mishima viene colto nella sua irriducibile complessità, superando i luoghi comuni e i fraintendimenti che l'hanno spesso riguardato, fornendo un approfondimento alla dimensione drammaturgica e performativa della sua vita, della sua arte e della sua scrittura. L'opera ne traccia per la prima volta il profilo di uomo di teatro colmando un vuoto di conoscenza: Mishima è infatti autore di undici drammi in più atti, nove atti unici, otto *nō* moderni, otto opere *kabuki*, un'opera *bunraku* e ancora libretti per il balletto e l'operetta. Alla drammaturgia, ha inoltre affiancato la direzione di compagnia e di sale teatrali, la regia e la recitazione. Le diverse prospettive e i casi di studio scelti dagli autori contribuiscono a restituire una fisionomia finalmente tridimensionale dell'avventura teatrale mishimiana ricostruendone i legami con le avanguardie del suo tempo e contribuendo a riscriverne la storia.

***La Nostalgie au théâtre. Écritures et pratiques scéniques (XVIe-XXIe siècles), sous la direction de Laurette Burgholzer et Vincenzo Mazza, Paris, Hermann, 2024.*** Nell'aprile del 2019, nelle prestigiose cornici del Collège d'Espagne e del Département des Arts du spectacle della Bibliothèque nationale de France a Parigi, si era svolto il convegno *La Nostalgie au théâtre* ideato e organizzato da Laurette Burgholzer e Vincenzo Mazza che oggi ne curano la pubblicazione degli atti. Il volume restituisce la pluralità delle voci che avevano risposto alla suggestione sul teatro come “nostalgia del presente” (Olivier Py) e che avevano declinato nei modi più diversi questo tema, usandolo come una lente per osservare fenomeni differenti. Studiosi francesi e italiani avevano così osservato il Novecento attraverso questa “passione del ritorno”, come Nicola Savarese ha definito la nostalgia nel *Dizionario di antropologia teatrale* citato nell'introduzione dai due curatori. Nel libro si aggiungono due voci che radicano questa parola nelle pratiche e negli studi, quella di Eugenio Barba che firma la prefazione, e quella di Franco Ruffini che, nella postfazione, guarda al teatro del Novecento sotto il segno della “nostalgia del paradiso”. (*Samantha Marenzi*)

**Cristina Castrillo, *Rastros. El mapa de un oficio* (Tracce. La mappa di un mestiere), Buenos Aires, Ediciones del Camino e CATA (Centro di antropologia teatrale in Argentina), 2024.** Cristina Castrillo è un'attrice e regista argentina parte integrante dello storico Libre Teatro Libre fondato, agli inizi degli anni Settanta a Córdoba, da un nucleo di giovani riuniti intorno alla figura di María Escudero. Si separeranno nel 1975 in Venezuela a ridosso dell'arrivo della dittatura militare in Argentina in seguito alla quale i membri del gruppo partiranno in esilio, Castrillo compresa. *Rastros* (ora pubblicato in Argentina dopo l'edizione italiana apparsa nel 2015 con la casa editrice svizzera Ulivo) è un evento importante, la prima volta che la sua storia sarà raccontata nel suo paese di origine. Non è un libro autobiografico, ma un atto dovuto nei confronti di una memoria personale e collettiva che riguarda una generazione di teatranti che ha abitato una periferia «sconosciuta e anonima» nutrendosi di «sogni e di lotta, di rigore e bellezza». Le sue pagine restituiscono dignità, voce e spazio a questa precisa costellazione artistica. Le tracce che sceglie di seguire sono state segnate dal sangue della violenza di Stato e con la sua scrittura la Castrillo disegna una cartografia umana plurale – si va dai legami famigliari agli incontri teatrali e tutto è sempre attraversato dagli intrecci della sfera politica e della storia – affermando con convinzione che «tutto quello che portiamo con noi ha il diritto di incontrare un luogo in cui manifestarsi». La sua è una scrittura complessa, semplice e poetica che non perdona e che scorre come una marea travolgente di circostanze che tessono «una trama in cui riconoscersi... una geografia che, tracciando una storia comune, è anche l'involucro dei frammenti segreti delle loro vite».

La prima frase del capitolo *Teatro?* è: «Uno dei molti comunicati trasmessi dalle emittenti nazionali, e ripetuto instancabilmente, dice più o meno così: prima uccideremo tutti i sovversivi, poi i collaboratori, dopo i simpatizzanti e, per ultimi, i timidi». Né sovversiva – o sì ma non nel modo in cui lo pensa il sistema dittatoriale e antidemocratico – né collaborativa con il sistema militare, né simpatizzante, né timida, o senza una posizione chiara rispetto alla situazione politico-sociale del suo paese, la Castrillo riesce a scappare da un luogo dove il teatro diventa pericoloso e comincia un lungo pellegrinaggio alla ricerca di qualcosa di irrecuperabile: uno spazio che la protegga con geografie e modi di essere che forse avranno lo stesso odore di quella terra che



ha dovuto lasciare con solo un pacchettino in mano. In questo suo andare, incontrerà un linguaggio personale, la trama che definirà una tecnica unica, l'identità. «Molto lentamente mi sarei resa conto che i veri risultati non sarebbero stati tanto la capacità di controllare un esercizio, o di incorporare una tecnica, quanto il tentativo – attraverso una determinata pedagogia – di rendere evidente chi siamo e cosa vogliamo dire».

Nata nel Libre Teatro Libre, un nome creato «raddoppiando Libero perché già sapevamo che uno solo non sarebbe stato sufficiente», in un paese che fa dell'oblio un esercizio quotidiano, la Castrillo finirà a Lugano in una casa nuova con un'aria d'altri tempi, il Teatro delle Radici. Come tanti altri, Cristina era dovuta scappare dal suo paese senza avere il tempo di prendere con sé niente, solo il minimo, e anzi distruggendo le proprie carte, diari, tutto, per timore che, finendo nelle mani dei militari, potessero dar loro indizi sui loro compagni. A Lugano, ha compreso di essere arrivata in un luogo in cui sarebbe rimasta quando si è ritrovata in mano il primo libro che aveva avuto il coraggio di comprare dal momento dell'esilio. «Per chi ama i libri – mi ha scritto una volta Cristina – per chi ha dovuto bruciare i pochi che aveva, per chi per anni non ha voluto accumulare più del dovuto in una valigia, sì, quando ho ricominciato a possedere libri e ho comprato il primo, l'ho sentito come un segno». (*Ana Woolf*)

**Monica Cristini, *La MaMa Experimental Theatre – A Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with European Theater in the Years 1961–1975*, London and New York, Routledge, 2024.** Il libro di Monica Cristini raccoglie gli esiti del progetto di ricerca *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures – MariBet* che ha meritato il finanziamento dall'Azione Marie Skłodowska Curie nell'ambito del programma dell'Unione Europea Horizon 2020. Tre anni di indagini spese tra Stati Uniti ed Europa in numerosi archivi e centri di ricerca – La MaMa, Odin Teatret, BAM Hamm-Brooklyn Academy of Music, Department of Special Collections and Archives-Kent State University, New York Public Library's Performing Arts Division – e in dialogo con studiosi e testimoni di quella stagione di “cross-fertilization” che a cavallo degli anni Settanta ha creato relazioni cruciali tra gli artisti newyorkesi – in particolare dell'Off-Off-Broadway – e il teatro europeo. Tra i vari meriti del libro vi è sicuramente

quello di un'attenzione alle esperienze "minori" di una storia solitamente limitata ai grandi nomi e ai gruppi di punta.

Il volume riflette, nel suo complesso, sull'avanguardia teatrale provando a mappare gli incontri e le collaborazioni che tra Stati Uniti ed Europa l'hanno profondamente stimolata. Monica Cristini pone a cornice della sua osservazione la figura di Ellen Stewart, fondatrice e direttrice artistica di La MaMa, la quale ha avuto un ruolo seminale nell'avviare gli scambi di cui lo studio ci mette a parte e ha dimostrato la capacità di riconoscere in grande anticipo l'importanza della formazione attorica già oggetto di attenzione in Europa da parte di figure divenute poi paradigmatiche. Il volume è corredato da un'ampia bibliografia e da un interessante apparato iconografico. (*Matteo Casari*)

*L'1 e il 2 marzo, nell'ambito del festival **Overground. Il teatro negli spazi non istituzionali – Studi, incontri, spettacoli**, organizzato dal Teatro Palladium e dal DAMS di Roma Tre, si sono tenute due giornate di studi. La prima ha previsto un incontro con artisti e attivisti provenienti da dodici spazi autogestiti e indipendenti romani, organizzato dagli studenti del DAMS e di un focus sulla questione della memoria degli spazi occupati a partire dall'esempio sull'archivio del Teatro Valle Occupato. La seconda si è concentrata sulle prospettive di ricerca sul tema del teatro e gli spazi della controcultura in Italia. Tra gli studiosi, hanno partecipato Fabio Acca, Alberto Bentoglio, Raimondo Guarino, Marta Marinelli, Francesca Romana Rietti e Gabriele Sofia.*

**Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, *Promemoria del teatro di strada*, nuova edizione aggiornata e ampliata a cura di Chiara Crupi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2023.** Ripubblicato oggi in una versione aggiornata e ampliata, il libro di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti *Promemoria del teatro di strada* era apparso per la prima volta nel 1989, con una prefazione di Renzo Vescovi, grazie a un ambizioso progetto editoriale del Teatro tascabile di Bergamo e del Teatro Telaio di Brescia. Andato rapidamente fuori commercio e diventato di difficile reperibilità questo libro è, di fatto, il primo studio che problematizza in una prospettiva storiografica le pratiche del teatro di strada, dalla fine dell'Ottocento alle esperienze contemporanee. Tradotto anche in spagnolo e in portoghese, rimane uno dei testi fondamentali non solo per lo studio del teatro di strada, ma anche per approfondire alcuni nodi

storiografici particolarmente complessi come il rapporto tra attore e spazio o quello tra teatro e città. L'analisi approfondisce alcune esperienze notevoli, dalle feste di Schiller fino a Stanislavskij e Copeau e propone anche delle schede sui maggiori protagonisti della scena moderna, dal Bread and Puppet al teatro di strada dell'Odin Teatret, fino alle esperienze del Festival del Teatro di strada di Santarcangelo. La presente nuova edizione, curata da Chiara Crupi, è stata aggiornata con uno sguardo al ruolo che ha oggi il Teatro di strada nel lavoro di alcuni gruppi italiani dei quali si fornisce, in coda al volume, un ampio apparato di immagini a colori. (*Gabriele Sofia, Francesca Romana Rietti*)

**Daniele Cuneo, Elisa Ganser, *Pensare l'attore. Le fonti sanscrite, Trezzano sul Naviglio (Mi), Unicopli, 2024.*** Daniele Cuneo e Elisa Ganser firmano un volume prezioso interamente dedicato alla figura dell'attore – e del danzatore che, dal primo, non è distinto – indiano. Uno studio rigoroso che muove dalle fonti sanscrite privilegiando un approccio filologico sui fondamenti di un sapere teatrale che ha suscitato, e suscita, interesse ben al di là dei confini del Subcontinente: una «storia intellettuale delle riflessioni sull'attore da parte di una élite di autori sanscriti che composero testi normativi chiamati *sāstra*» (pp. 23-24). Tra i pregi del libro, quindi, aver integrato gli studi sul teatro classico indiano con un focus specifico sui suoi interpreti in aggiunta all'attenzione posta in passato al ruolo dei poeti-drammaturghi e allo spettatore quale obiettivo ultimo dell'arte scenica. L'introduzione, i quattro capitoli (*Lo status sociale dell'attore: lode o infamia; L'esperienza estetica dell'attore: un paradoxe sur le comédien sudasiatico; La mente dell'attore: il concetto di sattva; La cinetica del sattva: riflessioni a ritroso*) e le conclusioni dedicate all'«attore supremo» disegnano un percorso stimolante capace di delineare con precisione, senza per questo risultare rigido e sterilmente tassonomico, il profilo dell'attore indiano colto nella confluenza tra persona e personaggio. (*Matteo Casari*)

**Horacio Czertok, *Contra Gigantes. Narrazione per attore solo e complici spettatori*, Torino, Edizioni SEB 27, 2023.** Attraverso la lettura di questo libro si ha una possibilità preziosa per gli studi teatrali: esplorare le qualità e i valori del rapporto che un attore stabilisce con personaggi a tal punto incarnati da divenire una sorta di sua seconda

natura. Come il monologo teatrale *Contra Gigantes* scritto, diretto e interpretato da Czertok nel 2016, il volume è un atto d'omaggio a quelle che sono state due sue inesauribili fonti di ispirazione: Miguel de Cervantes Saavedra e la sua più celebre creazione, Don Quijote de la Mancha. Con loro Czertok ha un rapporto professionale di lungo corso con profonde radici biografiche. Nel 1990 il Teatro Nucleo – che ha fondato nel 1974 a Buenos Aires con Cora Herrendorf e che ha sede a Ferrara dal '77, dopo l'esilio imposto dal colpo di stato civile militare argentino del 1976 – diede vita a *Quijote!* uno dei suoi più emblematici e longevi spettacoli di piazza. Diretto dalla Herrendorf, vedeva Czertok attore impegnato nella duplice parte di Cervantes e Quijote, da cui sapeva entrare e uscire con tanta consapevolezza da dare l'impressione di riuscire a camminargli accanto, a osservarli vivere come fossero parti della sua stessa vita: rievocazioni intime e dettagliate di una sua memoria emotiva. Dopo vent'anni di repliche lo spettacolo venne sospeso ma, scrive Czertok, «il personaggio non volle fermarsi e cominciò a riapparirmi in sogno».

Cervantes e Quijote son così tornati in una nuova sintesi che, in scena e sulla carta, rende ancor più esplicito il cortocircuito generatosi tra la biografia dell'attore e le due figure sceniche. La militanza teatrale di Czertok, che gli causò in Argentina la privazione di libertà elementari, sembra trovare un'eco nel carcere cui venne condannato Cervantes o nelle lotte condotte da Quijote contro le ingiustizie del mondo. Gli undici “giganti” cui sono dedicati altrettanti capitoli del volume (tra gli altri *Indifferenza, Violenza, Manicomio, Ignoranza, Ingiustizia, Femicidio, Razzismo*) suonano come una silloge dei temi contro cui la vicenda teatrale e umana del Nucleo si è battuta. Scrive Czertok che quella in cui ci si addentra leggendo questo libro è una storia d'amore – «tra uno scrittore per il suo personaggio, di Don Chisciotte per Sancho Panza, e di un servitore per Don Miguel e la sua creatura». È alla luce di questo sentimento che si può leggere anche la scelta, compiuta dal Nucleo in occasione delle celebrazioni nel maggio del 2024 a Ferrara dei suoi cinquant'anni di attività, di dare nuova vita allo spettacolo *Quijote!*. Una nuova regia, firmata da Horacio e Natasha Czertok, che non è solo un atto d'amore di un teatro per uno scrittore e i suoi personaggi ma anche per la prima regista, Cora Herrendorf, morta nel febbraio del 2023. (*Francesca Romana Rietti*)

**Lorenzo Donati, *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, Imola, Cue Press, 2023.** Il libro di Lorenzo Donati è un interessante tentativo di «appunti per una storia in corso», per usare una formula dello stesso autore. In questo studio, il teatro dei primi venti anni del XXI secolo viene analizzato attraverso una chiave di lettura particolarmente efficace, ovvero il rapporto tra creazione scenica e documenti (video, immagini, storie) che fanno riferimenti a fatti o eventi realmente accaduti. Questa traiettoria di analisi permette uno sguardo trasversale su alcuni spettacoli e pratiche performative anche molto distanti tra di loro. Ma la questione non è solamente di ordine estetico: in un'epoca in cui gli schermi che riproducono immagini reali si diffondono in maniera capillare nella nostra quotidianità, in che modo la pratica scenica prende in carico questo nuovo rapporto dell'essere umano con la realtà e le sue immagini? Per affrontare tali questioni Donati analizza diciassette spettacoli italiani e tre emblematici casi di studio internazionali: Milo Rau, Rimini Protokoll e Roger Bernat. (*Gabriele Sofia*)

**Chiara Guidi, *Il potere analogico della bellezza. Il potere alfabetico della fantasia. Il potere anacronistico dell'anima*, Faenza, Sete, 2024.** Questo volume è parte di una collana che ha già avuto un primo appuntamento con *Interrogare e leggere. La domanda e la lettura come forme irrisolvibili di conoscenza* (2021). Se quel volume raccoglieva le lezioni del settimo Corso di aggiornamento che Chiara Guidi tiene annualmente per insegnanti di ogni ordine e grado, questa volta si propongono le prime tre edizioni di quello stesso corso, tenute nel 2012 al Teatro Comandini di Cesena, sede della compagnia teatrale Societas Raffaello Sanzio. È vero che da anni Guidi sviluppa una sua personale ricerca scenica tra infanzia e voce, lo fa in qualità di attrice, drammaturga e regista; a questo si aggiunge quella profonda connessione che, come artista di teatro, intrattiene con il mondo della scuola. È una ricerca che si deposita non solo nel suo lavoro pedagogico e teatrale, ma anche in forma di libro. Bisogna pure aggiungere che sono volumi estremamente preziosi per chi segue il suo percorso e voglia trovare occasione di riflettere al di là della pratica scenica.

Anche in questa occasione, Chiara Guidi posiziona l'arte del teatro come fonte per un'ulteriore conoscenza (come è proprio anche della scuola), ma aggiunge un ulteriore tassello che nasce dal bisogno

di guardare il teatro stesso attraverso l'arte dell'insegnamento. Le domande che il mondo del teatro e quello della scuola si pongono sono sorprendentemente molto vicine e vivono nello stesso scambio, tra chi parla e chi ascolta. La scuola e il teatro – dice Guidi – hanno un preciso compito: “costruire spazi” anche e soprattutto al di là della parola come portatrice di significati. (*Doriana Legge*)

**Dariusz Kosiński, Wanda Świątkowska, *Il teatro sconosciuto di Jerzy Grotowski. Le rappresentazioni al Teatro delle 13 File, Imola, Cue Press, 2023.*** I lavori di Grotowski e della sua compagnia descritti in questo volume sono tutt'altro che sconosciuti per il pubblico italiano che ha avuto la possibilità di confrontarsi con quel periodo di attività del regista polacco grazie al libro di Jennifer Kumiega, *The Theatre of Jerzy Grotowski*, del 1985 (tradotto in italiano nel 1989) e a quello di Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, del 1998. Il libro di Kosinski e Świątkowska ha però il merito di procedere a una descrizione precisa e dettagliata dei lavori e dei progetti portati avanti da Grotowski in quel periodo attingendo abbondantemente a quelle che erano le riviste e i periodici polacchi dell'epoca. Per tale ragione questo volume diventa un utile strumento per studiare la ricezione di quegli spettacoli e approfondire meglio il contesto storico, politico e culturale in cui Grotowski si è mosso. In ogni tentativo di Grotowski si può scorgere quell'acutezza del pensiero che lo avrebbe contraddistinto per tutto il resto della sua vita. Uno degli esempi più interessanti a tal proposito riguarda la messa in scena di *Mistero buffo* di Majakovskij che, presentato come un lavoro in linea con le direttive del regime, viene modificato aggiungendo alcune scene di un'altra pièce di Majakovskij, *Il bagno*, decisamente più critica nei confronti del sistema sovietico. (*Gabriele Sofia*)

**Daria Lippi, Juliette Salmon, *Jouer. Outils, pratiques, concepts à l'usage des actrices et des acteurs. Tome 1 (Recitare. Strumenti, pratiche, concetti ad uso delle attrici e degli attori. Volume 1), Montréal, Éditions B42, 2023.*** Concepito come primo volume di una serie, *Jouer* testimonia e documenta otto anni di ricerca transdisciplinare sull'allenamento, la formazione e l'autoformazione dell'attrice e dell'attore presso la Fabrique Autonome des Acteurs (Bataville en Moselle). Il fulcro del volume riguarda la descrizione degli *outils*, ovvero

gli strumenti del mestiere della scena, nati nei laboratori di ricerca artistica della FAA, di cui l'attrice e l'attore, proprio come degli artigiani, si servono per modellare le proprie creazioni. Non si parla mai di esercizi, parola che può far pensare a qualcosa di risolto e risolvibile, bensì di *pratiques* come protocolli di allenamento, regole utili a migliorare le competenze nell'uso di un determinato strumento. A questi si aggiungono le sezioni dedicate ai *concepts*, che rappresentano il campo filosofico e scientifico da cui trae origine l'elaborazione delle pratiche e degli strumenti. Infatti, dall'incontro delle attrici della FAA con esperti di altre discipline artistiche, sportive e scientifiche, sono stati estrapolati gli *outils* e le *pratiques* ritenuti rilevanti per l'allenamento dell'attrice. Molti sono stati "rubati", per esempio, dal karate o dal tiro alla carabina, altri sono stati inventati sulla base degli studi di etologia e neuroscienze. Le autrici difendono il loro approccio generalista: non c'è la presunzione di acquisire totale padronanza nelle varie discipline, piuttosto si cercano in esse principi comuni da poter tradurre nella pratica attoriale e quindi trasformare in strumenti e pratiche con cui attrici e attori possano accrescere la padronanza della propria disciplina. *Jouer* è pensato come una guida pratica per attrici e attori di qualsiasi livello di esperienza, che intendono diventare creatori e non semplici interpreti dei loro lavori, attraverso un allenamento quotidiano, sia esso in gruppo, in coppia o in solitaria. (Sara Morassut)

**Stefano Mazzoni, *Europa in festa. Lo spettacolo dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2024.** Sono passati due anni dalla morte di Stefano, ed esce questo libro postumo, completato nel maggio 2022, rimasto sospeso per la sua morte improvvisa, in giugno, e ora pubblicato nell'aprile del '24. È il libro di una vita, di sconfinata erudizione, e spazia tra gli spettacoli dal Cinque al Settecento muovendosi avanti e indietro tra i secoli, e concentrandosi soprattutto sugli incroci e gli scambi ai livelli più alti: lo spettacolo extra-quotidiano nelle corti; i più magnificati artisti lirici; i viaggi reali punteggiati da concerti, festeggiamenti, recite; gli spostamenti degli artisti; la moda settecentesca dell'opera seria; gli intrecci seicenteschi tra alleanze matrimoniali dinastiche e allestimenti di drammi per musica. Oggetto di interesse forse centrale è «lo splendore dello spettacolo operistico *instrumentum regni*», il nodo arte e potere, ma è incastonato all'interno di una miriade di fili che si dipanano e si incrociano per tutta Europa,

tra la piccola Livorno e l'immensa Russia, con un particolare occhio di riguardo alla Spagna del Sei-Settecento, e tra notazioni su stipendi da capogiro puntigliosamente annotati e piccole deviazioni per meditare sulla noia a teatro («si apre qui il malnoto capitolo della noia a teatro»), argomento affascinante, che, in due pagine, Mazzoni tratta a partire da una lettera di Cicerone per chiudere con una recensione di Montale. È un esempio laterale, ma può restituire il sapore di un volume che si sviluppa per settecento pagine esaminando masse sterminate di quadri, documenti, spettacoli e viaggi, privilegiando quello che l'autore chiama, in apertura «un punto di vista internazionale, comparatistico e interculturale, attento agli intrecci di relazioni, scambi, prestiti e canali di comunicazione nell'Europa delle corti e delle città. Città capitali, dominanti e suddite. Un paesaggio di persone e di frontiere». Il tutto punteggiato, di tanto in tanto, da quel *furor* polemico che era tanto tipico nell'amico scomparso. (*Mirella Schino*)

**Teresa Megale, *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, Roma, tab edizioni, 2023.** Il volume riunisce scritti dell'autrice già apparsi in altre sedi editoriali e due suoi contributi inediti, incentrati tutti su figure e questioni che riguardano quel «complesso fenomeno storico, tanto sfuggente quanto importante» (p. 12) che per comodità chiamiamo Commedia dell'Arte e che interessa il professionismo delle attrici e degli attori tra Cinque e Seicento. Questi studi – in base a un opportuno criterio di pertinenza rispetto a specifici nuclei, attorno ai quali essi ruotano per tematiche, problemi, approcci o territori d'indagine – sono stati ordinati e organicamente sistematizzati in tre capitoli, cui seguono una breve appendice documentale e una bibliografia selezionata. Ad alcune attrici e attori della “fase aurea” della Commedia dell'Arte – Vincenza Armani, Tristano Martinelli, Iacopo Antonio Fidenzi, Antonia de Ribera, Michelangelo Fracanzani – è dedicato il primo capitolo, in cui si adotta un approccio microstorico per dar conto di certi tratti pertinenti del professionismo e delle strategie che ognuno di essi adottò per sopravvivere e farsi strada nei diversi mercati del teatro del tempo. Il secondo capitolo raggruppa poi tre casi di studio slegati solo in apparenza, ma che riguardano nel complesso il posizionamento del teatro nella cultura controriformista e, con particolare riferimento al contesto napoletano e a quello spagnolo, dei suoi rapporti di forza con il potere civile e religioso. Vi si affrontano infatti



un'inedita farsa cavaiola di fine Cinquecento che fu oggetto a Napoli di un processo per eresia; alcune questioni relative alla storia sociale delle attrici e ai dispositivi di travestimento sulle scene italiane e spagnole; il problema degli scambi, dei prestiti e dei "furti" reciproci di tecniche, innanzitutto vocali, tra predicatori e attori. Allo sterminato catalogo di metamorfosi di Pulcinella e, più in generale, alla presenza delle maschere dell'Arte nell'immaginario della cultura tardorinascimentale e barocca è dedicato infine il terzo capitolo, in cui si propongono chiavi di lettura eterogenee che intrecciano l'indagine sulle tracce drammaturgiche lasciate dai comici dell'Arte, le acquisizioni dell'iconografia teatrale e gli studi di storia delle idee. (*Aldo Roma*)

**Arianna Novaga, *La fotografia a teatro. Una storia italiana (1946-2022)*, Roma, Bulzoni, 2024.** Una tesi di dottorato discussa nel 2015 su *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro contemporaneo. Tra documento e intermedialità* (Ca' Foscari) e una serie di saggi e articoli apparsi su riviste italiane ed estere costituiscono la base di questo volume che si inserisce nel crescente interesse da parte degli studi italiani verso i rapporti tra teatro e fotografia, tema a cui sono stati dedicati negli ultimi anni convegni, incontri, pubblicazioni. La monografia di Arianna Novaga, solida, ben documentata e arricchita da fonti dirette, sceglie un territorio, quello della scena italiana, e un arco cronologico, dal 1946 al 2022, per gettare le fondamenta di una storia. Una storia di incontri e visioni, di eventi e tracce riflesse, di memorie visive e documenti. L'autrice attraversa i contesti e i generi interrogando il rapporto tra teatro e fotografia nelle pratiche performative, nel teatro d'opera, nella scena di ricerca, e guarda alle immagini del teatro dalla prospettiva della promozione o documentazione dello spettacolo fino all'ingresso della fotografia sulla scena e alla sua penetrazione nei processi creativi del teatro. Chiudono il volume, ampiamente illustrato, le preziose conversazioni con fotografi e registi che quella stessa storia la percorrono dall'interno. (*Samantha Marenzi*)

**Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico. Una biografia*, Perugia, Morlacchi, 2023.** Sono finalmente disponibili per un vasto pubblico, riunite per costruire la sua prima completa biografia, le dense e accurate introduzioni scritte da Gianfranco Pedullà per i cinque volumi della raccolta delle cronache di Silvio d'Amico (*Cronache 1914/1955*,

a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2002-2005). Fa da premessa la recensione di Siro Ferrone alla prima uscita di quei libri, che portavano a termine un progetto di molti anni prima (iniziato negli anni Sessanta con i due tomi di *Cronache del teatro. 1914-1955*, curati dopo la morte del critico per Laterza da Alessandro d'Amico e Eugenio Ferdinando Palmieri, e ripreso poi con *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie*, Roma, Bulzoni, 1994). Se si potrà forse lamentare un non completo aggiornamento bibliografico, se restano discutibili – ma più che legittime – alcune interpretazioni critiche, come quella, ribadita nell'*Introduzione*, che vuole d'Amico promotore di una riforma moderata «che mettesse la scena italiana al riparo dai radicalismi estetici e ideologici delle diverse avanguardie europee», gli studi su Silvio d'Amico qui raccolti restano un riferimento imprescindibile per chi voglia avvicinarsi, in maniera documentata e problematica, alla figura di un critico, storico e promotore di cultura teatrale che è stato centrale nella storia italiana, attorno al cui pensiero e nella cui Accademia si sono formate generazioni di attori e di registi e condensate concrete possibilità di innovativi progetti teatrali. (*Raffaella Di Tizio*)

***Nāṭyaśāstra. L'arte del teatro indiano, versione di Adya Rangacharya, a cura del Teatro tascabile di Bergamo, Roma, Bulzoni, 2024.*** Per celebrare i propri cinquant'anni, il Teatro tascabile di Bergamo traduce e pubblica il più antico trattato sul teatro, trasmesso dapprima solo oralmente, poi in versione scritta. Il TTB, che pratica danze classiche indiane fin dal 1978, si è fatto più volte ponte tra l'Occidente e la cultura indiana. Questo dono del *Nāṭyaśāstra*, però, è particolare e sontuoso. Il *Nāṭyaśāstra*, insieme di conoscenze e di pratiche condivise, come scrive Tiziana Barbiero, ha conosciuto una trasmissione orale, e poi, in data incerta, tra il II secolo a.C. e il II secolo d.C., una versione scritta «in trentasei capitoli, in cui vengono minuziosamente enunciati i valori estetici fondamentali di ogni aspetto della messa in scena, dalla danza all'architettura, dalla musica alla poesia, la scultura, la pittura... fino alla filosofia del teatro, etica compresa. Propone a noi contemporanei una visione del teatro che fiorisce nella molteplicità». Il TTB ha scelto di pubblicare la versione di Adya Rangacharya, un'edizione in inglese curata da un uomo di teatro indiano, regista, drammaturgo, attore. Corredano il volume una serie di saggi di studiosi di sanscri-

to, di cultura indiana, di teatro. È un'opera monumentale, e dobbiamo essere davvero grati a un piccolo teatro che se ne è accollato l'onere, curandolo come solo loro potevano curare una così fondamentale testimonianza della cultura spettacolare classica indiana. Ma forse sarebbe meglio dire semplicemente della cultura spettacolare. Il *Nāṭyaśāstra* ci riguarda, in modo non diverso dal metodo di Stanislavskij o dalle teorie di Appia. (*Mirella Schino*)

**Giuseppina Volpicelli, *Piccoli personaggi grandi incanti. Maria Signorelli, il teatro di figura e il suo Novecento*, Firenze, Giunti, 2023.** Il libro di Giuseppina Volpicelli, figlia di Maria Signorelli, parte dal diario della madre per ricostruire un lungo viaggio in Italia, in Europa e nel mondo, ripercorrendo un secolo e più, dal teatro degli anni Venti del Novecento a oggi, attraverso tournée, spettacoli teatrali, artisti, marionette, ombre e burattini nati dalla fantasia di Maria Signorelli, attraverso gli incontri con artisti e intellettuali (Auguste Rodin, Gordon Craig, Sergej Diaghilev, Natalia Goncharova e Michail Larionov, Eleonora Duse, Giorgio De Chirico e suo fratello Andrea Savinio, Filippo De Pisis, Giuseppe Ungaretti, Luigi Pirandello, Filippo Tommaso Marinetti, Vincenzo Cardarelli...), e attraverso il racconto del lavoro e dei trucchi del mestiere di una grande artista. (*Valentina Venturini*)

**Michela Zaccaria, *Mario Scaccia*, Roma, Bulzoni, 2021.** Il volume, il primo studio approfondito su Mario Scaccia, ricostruisce dettagliatamente quarant'anni della sua attività teatrale avvalendosi di un'ampia e accurata selezione di documenti provenienti dall'archivio privato dell'attore romano (alcuni di questi riuniti e disponibili per intero in un'apposita sezione). Attraversato il passaggio traumatico della seconda guerra mondiale, durante la quale viene fatto prigioniero dagli Inglesi in Africa, attua la sua "ribellione di Lazzaro": frequenta l'Accademia d'Arte Drammatica e il CUT (Centro Universitario Teatrale) della Sapienza a Roma per poi avviare nel 1948 la sua carriera. Di questa vengono raccontate le principali tappe (le esperienze con Anton Giulio Bragaglia, Luigi Cimara e Memo Benassi, la rivista e i classici all'aperto degli anni Cinquanta, gli spettacoli di Franco Enriquez con cui forma la Compagnia dei Quattro fino alla creazione di una propria compagnia); le battaglie e le polemiche in difesa della cultura attorica (quella contro i teatri stabili, ad esempio); la capacità di passare da un

genere all'altro come una "farfalla" (dirà di lui Benassi); la modalità di costruzione dei personaggi; il contributo come interprete e regista dato alla riproposizione di alcune opere di Shakespeare e Molière, alla riscoperta di Petrolini, oltre che alla diffusione di Ionesco, di cui ha rappresentato per primo alcuni testi nel nostro Paese. A volte, forse, nella narrazione si perde il contesto più esteso in cui opera l'attore e la sua recitazione viene associata con qualche facilità a determinati modelli e riferimenti. Chiudono il libro una ricca teatrografia e una cronologia delle collaborazioni in Tv, alla radio e al cinema. (*Andrea Scappa*)

***www.teatroestoria.it.*** «Teatro e Storia» è una rivista open access. Tutti i numeri precedenti a questo, fino al 44 compreso, sono leggibili sul sito, che comprende anche: informazioni sulla redazione, sulle modalità di abbonamento, sul sistema "peer review" da noi usato, sull'iter per sottoporre i propri articoli alla redazione. La zona dei "Materiali" propone: materiali di ricerca inerenti alla relazione tra il teatro italiano dei primi decenni del Novecento e la regia europea; saggi (*Valentina Venturini*, Scritture teatrali); libri scaricabili (*Eugenio Barba*, Il prossimo spettacolo, a cura di *Mirella Schino*, *L'Aquila*, *Textus*, 1999; e lo straordinario numero *Sipario* degli attori, «*Sipario*», *Il trimestre*, 1980); "qu-bo-oks", cioè libri quasi pronti per la pubblicazione (*Ferdinando Taviani*, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*; *Ferdinando Taviani*, *Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano*); le bibliografie di *Fabrizio Cruciani*, *Claudio Meldolesi* e *Ferdinando Taviani*.